

# Inventario de Reflejos

TRABAJO FIN DE GRADO

GRADO EN BELLAS ARTES

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

CURSO 2019-20

AUTORA: Elena Núñez Mallén



BBAA

FACULTAD DE BELLAS ARTES





**TRABAJO FIN DE GRADO**

GRADO EN BELLAS ARTES  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
CURSO 2019-20

**TÍTULO: Inventario de Reflejos**

AUTORA: Elena Núñez Mallén

TUTOR: Simón Arrebola Parras

Vº. Bº. DEL TUTOR: Firma del tutor







## ÍNDICE

<b>PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.....</b>	<b>8</b>
Composiciones especulares .....	9
Paisajes azules .....	13
Retículas y reflejos .....	18
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>25</b>
<b>ANTECEDENTES .....</b>	<b>26</b>
<b>OBJETIVOS .....</b>	<b>29</b>
<b>METODOLOGÍA.....</b>	<b>30</b>
<b>DESARROLLO TEÓRICO .....</b>	<b>32</b>
1. Breve historia y evolución de la superficie especular.....	34
2. El espejo y otros sistemas creadores de nuevas formas de percepción de lo real y configuradores de imágenes nuevas. ....	36
3. Tipologías de la imagen creada en las diversas superficies reflectantes: la inversión, la distorsión y la fragmentación de la imagen. ....	41
3.1 La inversión de la imagen.....	42
3.2 La distorsión de la imagen.....	45
3.3 La fragmentación de la imagen.....	50
3.3.1La Retícula .....	55
4. Acertijo y enigma visual en la imagen artística actual .....	60
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>64</b>
<b>ÍNDICE DE FIGURAS .....</b>	<b>68</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>72</b>



# **PRODUCCIÓN ARTÍSTICA**

# Composiciones especulares





Figura 1. Elena Núñez Mallén. *Composición especular I*. 2019. 41 x 33 cm.



Figura 2. Elena Núñez Mallén. *Composición especular II*. 2019. 24 x 24 cm.





Figura 3. Elena Núñez Mallén. *Composición especular III*. 2019. 24 x 24 cm.

# Paisajes azules



Figura 4. Elena Núñez Mallén. *Nocturnal I.* 2019. 19 x 24 cm.





Figura 5. Elena Núñez Mallén. *Nocturnal II*. 2019. 22 x 27 cm.





Figura 6. Elena Núñez Mallén. *El lago azul*. 2019. 30 x 40 cm.



Figura 7. Elena Núñez Mallén. *Luna y Marfil*. 2019. 34 x 65 cm.

# Retículas y reflejos





Figura 8. Elena Núñez Mallén. *Des-Composición I*. 2020. 35 x 31.3 cm.





Figura 9. Elena Núñez Mallén. *Des-Composición II*. 2020. 46 x 32.5 cm.





Figura 10. Elena Núñez Mallén. *Composición III*. 2020. 65 x 50 cm.



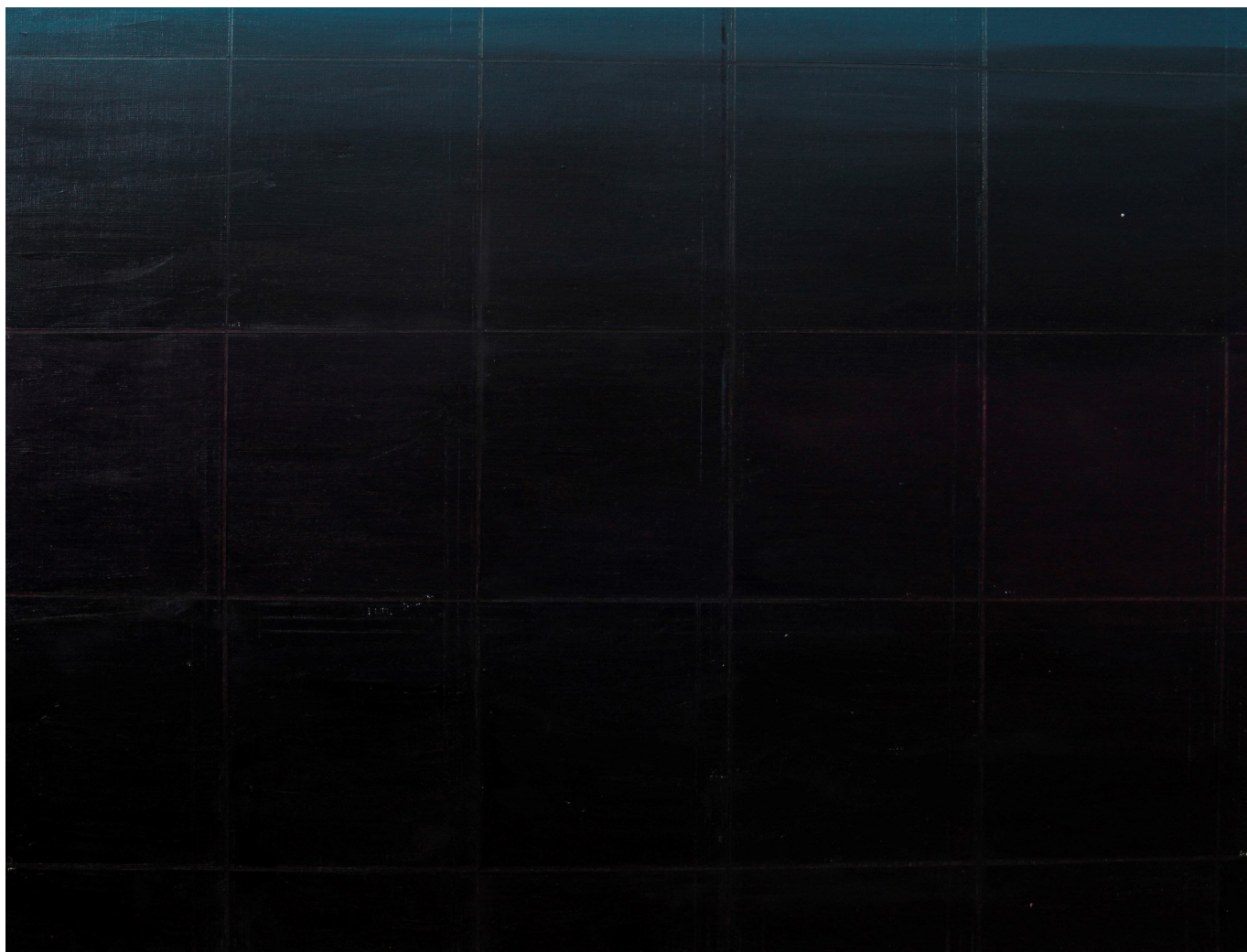


Figura 11. Elena Núñez Mallén. *Reflejo negro*. 2020. 50 x 65 cm.



Figura 12. Elena Núñez Mallén. *Composición V*. Díptico. 2020. 50 x 32.5 cm (cada uno)



## INTRODUCCIÓN

El siguiente estudio deriva de mis intereses personales en relación a la práctica y creación artística. Para ello se partirá desde la raíz o germen que, poco a poco, ha ido convirtiéndose en lo que actualmente podría considerarse como el núcleo de mi trabajo.

Las aportaciones tanto teóricas como prácticas revisan el modo en el que percibimos la realidad, junto con la ambigüedad y relatividad de la mirada. Para ello, se propone partir siempre del mismo punto: el reflejo del mundo material sobre todo tipo de superficies reflectantes, por entenderse esto como una especie de copia de lo real que aporta otra visión de la misma bajo las cualidades propias de las refracciones: intangibles, efímeras, cambiantes, etc.

La obra artística presentada en este trabajo mantiene una unidad tanto conceptual como técnica, abordando la imagen siempre desde lo pictórico. Las obras han sido seleccionadas y planteadas con la intención de mostrar, del modo más claro posible, este desarrollo conceptual en el que vengo trabajando y que ahora ha pasado a convertirse en el eje en torno al cual gira todo mi trabajo personal.

La intención de percibir el mundo desde un punto de vista distinto y la búsqueda constante de estos nuevos enfoques ha derivado en una evolución en el modo de acercamiento y concepción de la imagen artística.

A pesar de tener como punto de partida en la mayoría de ocasiones la imagen figurativa, ha existido siempre una tendencia a la simplificación o síntesis de la forma, o a elegir un encuadre determinado que aportara a la imagen un sentido más abstracto.

Actualmente continúo este camino, y como se podrá observar en las obras más recientes que se incluyen en el trabajo, ahora la abstracción va tomando cada vez más importancia. Además, se ha comenzado a estudiar otros recursos que permitan esta visión nueva y abstracta de lo que nos rodea, tal y como la utilización de un gran zoom dentro de determinadas superficies reflectantes y sus reflejos en busca de realidades nuevas dentro de esa ampliación. En relación a lo anterior, Walter Benjamin explicaría: “En una ampliación no solo se trata de aclarar lo que de otra manera no se vería claro, sino que más bien aparecen en ellas formaciones estructurales del



todo nuevas” (Benjamin, 1989: 47).

Este es el punto en el que me posiciono actualmente y que ha abierto nuevas vías de desarrollo pictórico, que, espero, continúen evolucionando tal y como ha ocurrido en este último año. Dicha evolución queda recogida en las siguientes páginas.

## ANTECEDENTES

Se muestran a continuación dos obras realizadas en el año 2019, consideradas el origen de todo el trabajo que vengo desarrollando desde entonces en torno a las superficies reflectantes. En ellas, hay un interés muy especial por la búsqueda de una imagen figurativa que pueda percibirse desde un enfoque más abstracto o geométrico.

En ambas imágenes se pone especial atención en la capacidad de fragmentación que presenta el espejo, visto desde un punto de vista más poético. En S/T II es importante destacar que la rotura del mismo implica, directamente, la fragmentación del espacio que en él se reflejaba.

Considero que hay cierta carga nostálgica en todo esto: en el espejo que al romperse ya no puede volver a generar un reflejo perfecto, como cuando estaba completo; o en el fragmento más pequeño de la derecha, que solo refleja el cielo, el vacío.

En S/T I también se hace presente esta sensación, aparece un cuerpo que se vuelve irreconocible al no poder ver su rostro, con las manos apoyadas con cierta desgana a ambos lados del cuerpo.

Siempre las he considerado imágenes silenciosas y a la vez ambiguas, la atmósfera cálida que presentan ambas da cierta calma o sosiego, que contrasta con la intranquilidad que podría transmitir un espejo hecho pedazos o una persona cuya identidad no conocemos. A esto también contribuye el hecho de que no queda claro si lo que se representa es un espejo, una losa, una fotografía o incluso un cuadro dentro del propio cuadro.



Figura 13. Elena Núñez Mallén. *S/T I*. 2019. 50 x 50 cm.





Figura 14. Elena Núñez Mallén. *S/T II*. 2019. 50 x 50 cm.

## OBJETIVOS

En la realización de este trabajo, los objetivos que se han perseguido han sido los siguientes:

- Realizar un estudio de las posibilidades pictóricas que pueden ofrecer las distintas superficies reflectantes que aparecen a lo largo de todo el trabajo, partiendo desde el germen de esta idea, que fue el espejo, pasando por otros elementos como el cristal o el agua.

- Ahondar en el empleo de todo tipo de lentes, espejos y de más artículos reflectantes a lo largo de la historia del arte, ya sea como un utensilio y apoyo técnico, o como parte de la propia obra artística.

- Evolucionar hacia una imagen donde la plástica sea una parte muy importante dentro de la propia obra, donde la materia y el modo de aplicarla no dejen indiferente al espectador, y actúen como una parte indispensable dentro de todo lo que supone una pintura.

- Experimentar nuevos métodos de concepción de ideas y desarrollo de las mismas.

- Incluir e investigar el concepto de retícula tanto a nivel teórico como práctico, por considerarlo un tema muy interesante y con bastantes posibilidades de desarrollo futuro.

- Hacer un ejercicio de introspección, y, desde la distancia y con la ayuda del tutor, ahondar en el concepto que ha dado unidad plástica y discursiva a todo el trabajo artístico realizado hasta ahora con el fin de evaluar en qué punto nos encontramos y hacia donde podríamos dirigirnos desde este momento.



## METODOLOGÍA

El tema va madurando en él como un fruto y le impulsa hacia la configuración. Es como un parto. [...] La creatividad es para él la única forma de vida posible, y cada una de sus obras supone un acto al que no se puede negar libremente (Tarkovski, 2005: 66).

La metodología empleada en la realización de las distintas imágenes que se han mostrado en el apartado Producción Artística ha seguido siempre unos patrones comunes que se expondrán a continuación con la intención de ilustrar un poco mejor el proceso de trabajo seguido y el origen o lugar del que nacen las diversas imágenes.

Todas las series parten de estudios previos de la imagen realizados a través de fotografías en las que siempre aparece algún tipo de superficie reflectante.

En algunas de ellas se ven espejos que se han situado en distintos lugares y que se fotografían desde varios puntos de vista, con la intención de encontrar imágenes diferentes en el reflejo. La mayoría de imágenes que se obtienen de este proceso suelen ser bastante abstractas, gracias a la descontextualización de los diversos elementos que se reflejan sobre la superficie especular, donde quedan aislados del resto de su contexto. En otros casos, el espejo ni siquiera refleja algo específico, si no colores más planos, que dan cierta sensación de vacío a la imagen, como se muestra en la fotografía siguiente:



Figura 15. Estudio para la obra *Luna y Marfil*.

Fotografía digital.  
2040 x 5184 píxeles.

Este tipo de fotografías se utilizan como referentes o bocetos durante la elaboración de la pieza pictórica, en la que se intenta realizar un buen trabajo de interpretación de la imagen fotográfica para su traducción al lenguaje de la pintura. Para ello, la fotografía siempre está presente, como un referente en el que se guarda la idea inicial bajo la que se está gestando la pintura.

Últimamente, las superficies reflectantes en las que estoy centrando mi atención son los azulejos de cerámica esmaltada, puesto que generan automáticamente una distorsión de la imagen que reflejan. Esto se debe a que, en ellos, la luz se refleja refractada:



Figura 16. Estudio para la serie *Retículas y Reflejos*. Fotografía digital. 1871 x 1563 píxeles.

De esta imagen se fueron seleccionando diversos fragmentos de los que, después de ser manipulados digitalmente, se extrajeron otras imágenes nuevas con bastante interés que han servido para la realización de la serie *Retículas y Reflejos*.

# DESARROLLO TEÓRICO



“Y es que en el mundo traidor  
nada hay verdad ni mentira:  
‘todo es según el color  
del cristal con que se mira’”.  
(Ramón de Campoamor, 1905)

## 1. Breve historia y evolución de la superficie especular

Fue el agua la primera superficie reflectante gracias a la cual el ser humano percibió por primera vez una imagen especular. Desde entonces, el individuo ha trabajado intensamente y experimentado con diversas superficies con la intención de obtener la máxima nitidez en un reflejo.

La obsidiana, debido al intenso brillo de su superficie, fue uno de los primeros materiales pulimentados por el ser humano durante la Edad de Piedra para lograr una superficie capaz de reflejar la luz sin que esta se refractase. En el museo de América, en Madrid, encontramos un magnífico ejemplar de uno de estos espejos negros, datado entre 1400 y 1520, de estilo azteca y procedente del Altiplano Central, México.



Figura 17. Anónimo.  
*Espejo negro de obsidiana.*  
Datado entre 1400 y 1520.

La pieza, según explica el propio museo, posee una prolongación inferior en la que se observa una pequeña perforación que probablemente se utilizaría para engastarlo en un soporte o peana.

En América, la obsidiana fue utilizada para la fabricación de objetos de uso cotidiano y también para otros de carácter ritual y místico.

Posteriormente, a lo largo de todo el siglo XIX, multitud de pintores utilizarían estos espejos oscuros. Gauguin, por ejemplo, afirmaría que en ellos: “Hay tonos nobles y los hay triviales; hay armonías tranquilas y consolado-

ras y otras que sacuden por su atrevimiento” (Gauguin, 1885). Es por ello, por cómo todo lo reflejado queda bañado por un color negro y azul oscuro. De esta forma, a menudo los utilizarían para descansar la vista después de una sesión de pintura. Renoir y Van Gogh también aprecian en ellos esa tregua y quietud que reclamaban sus ojos tras pintar. Además, Gauguin los utilizaría incluso para autorretratarse.

Continuando con el empleo de superficies reflectantes a lo largo de la historia, vemos como en el Antiguo Egipto se comenzaron a pulimentar por primera vez metales como por ejemplo el bronce o la plata para producir este tipo de superficies. Además, también serán los egipcios los primeros en añadirles empuñadura o mango para favorecer la autoobservación. El inconveniente de estos nuevos materiales será la pérdida de brillo y capacidad reflexiva, consecuencia de la oxidación que sufrían.

Más adelante, en Grecia y Roma, los avances no fueron mucho mayores de los que había hasta el momento. Siguieron utilizando la obsidiana y otras piedras vítreas tales como la esmeralda o el rubí para conseguir una imagen de sí mismos. También utilizaron con frecuencia recipientes llenos de agua. Durante toda la Edad Media, en general, hubo poca evolución en la fabricación de espejos.

No será hasta el siglo XII, en Alemania, cuando se produzcan espejos metalizados con plomo y estaño, pero con un tamaño muy reducido.

En el siglo XVI, en la isla de Murano, en Venecia, se perfecciona la fabricación de grandes láminas de vidrio, totalmente planas y transparentes, cubiertas de azogue (mercurio) y que conseguían una reflexión completamente rectilínea de la luz. Esto implicaba, por consiguiente, la creación de una imagen totalmente nítida en su superficie.

En la actualidad, se siguen utilizando procesos muy similares a los descubiertos por los venecianos para la fabricación de espejos, pero en lugar de aplicarles un baño de mercurio, este se ha sustituido por plata o aluminio para reducir la toxicidad.



## 2. El espejo y otros sistemas creadores de nuevas formas de percepción de lo real y configuradores de imágenes nuevas.

Antes de que el hombre comenzara a producir imágenes con un interés artístico, fruto de la observación del mundo que lo rodea, serán ellas las que comiencen a surgir ante él, como manifestaciones presentes en la naturaleza y que, por lo general, constituyen un doble o copia de esa naturaleza primera. Estamos hablando de la sombra y el reflejo, manifestaciones que surgirán gracias al agua (reflejo) y al fuego (sombra) y que se caracterizan, en primer lugar, por depender directamente del elemento que las produce y en segundo, por su naturaleza intangible, cambiante y efímera.

La fugacidad de estos elementos generará en el ser humano el deseo de mantener y conservar esa realidad que desaparece. Así nos lo relata también Plinio el Viejo en su *Historia Natural*, según el cual, el origen de la pintura como representación plástica de lo real derivará de ese deseo, en este caso, de una joven, de retener consigo la imagen de su amado, que se ve obligado a marchar. Para ello, la muchacha pinta sobre una pared la sombra de su amante con la convicción de que así su ausencia será menor, que la distancia entre ambos será mínima (Plinio, 1833: 61-63).

Esta misma idea de la necesidad de mantener y guardar aquello que se pierde a través de la imagen, la expresará Debray: “Representar es hacer presente lo ausente. Por lo tanto, no es simplemente evocar, sino reemplazar. Como si la imagen estuviera ahí para cubrir alguna carencia, aliviar una pena [...]” (Debray, 1994: 34).

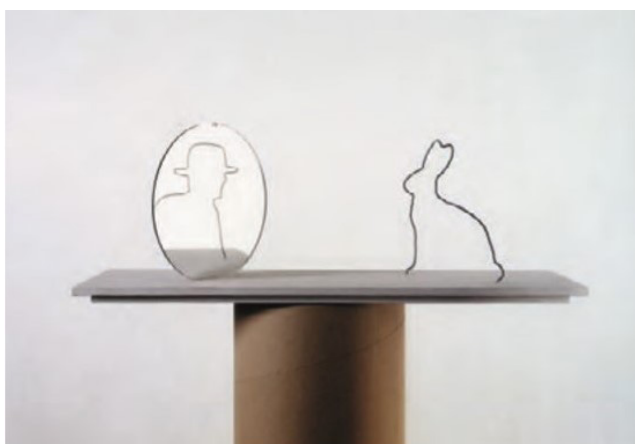
Desde entonces y hasta hoy han surgido multitud de medios que contribuyen a captar y a guardar aquello que terminará siendo ausente, generando, en consecuencia, una IMAGEN de eso mismo. Muchos de estos medios, que han intentado siempre generar una representación realista de lo real, han desembocado en la producción de apariencias o ilusiones nuevas de aquello que pretendían conservar.

Precisamente esto ha originado imágenes de gran interés artístico que invitan a la reflexión en torno a los conceptos de *Medio*, *Imagen* y *Percepción*. Estos términos constituyen un triángulo que, aún hoy, incita a la búsqueda e investigación de nuevas vías de representación.

Desde la cámara oscura, pasando por todo tipo de aparatos como cajas ópticas, linternas mágicas, espejos que conforman anamorfosis cilíndricas, cónicas, espejos cóncavos, convexos, etc. se ha conseguido experimentar con nuevos puntos de vista que anulaban esa percepción ordenada y controlada del espacio que se creaba en la perspectiva central. Esta se encargó siempre de asignar al espectador el papel fundamental de dar sentido a la imagen. Con estos nuevos artilugios, el artista comienza a emanciparse de esa posición inequívoca del espectador que suponía el uso de la perspectiva, y así experimentar con nuevas imágenes: invertidas, deformadas, con puntos de fuga nuevos o alterados, etc. Gracias a ellas, el espectador se ve perturbado. Esto genera cierto cuestionamiento sobre la relatividad de los modos de percepción de lo real y la gran relevancia del posicionamiento del sujeto que mira con respecto a lo observado.

Pongamos como ejemplo de ello una obra del artista Markus Raetz, quien experimenta en torno a todo esto a través del uso de espejos y de las refracciones ópticas que en ellos se crean.

Figura 18. Markus Raetz.  
*La liebre y el espejo*.  
1988.



En *La liebre y el espejo* (1988) es la posición del espectador la que determina qué se percibe y cómo. No se refleja la liebre como todo espectador esperaría, sino una realidad totalmente distinta, un hombre con sombrero. Con esto, Markus Raetz demuestra no solo que “el mundo objetivo se materializa según sea la manera que se aborde” (Bätzner et al., 2009: 80), sino que también hace evidente la relatividad de la percepción y la necesidad de buscar otros puntos desde los que mirar.

Pero el espejo no solo se nos ha mostrado como un ilustrador de la subjetividad. Entre 1935 y 1936, Jacques Lacan desarrollaría su famoso *Estadio del Espejo*, donde hablaría de él desde un enfoque mucho más

científico. En él se expone cómo en el reflejo se mezclan la verdadera y la falsa cognición, fruto de una identificación errónea del *Yo* con la *Imago* en el espejo:

Basta para ello comprender el estadio del espejo como una identificación en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago* (Lacan, 2009: 100).

El ser humano comienza por primera vez a identificarse con su reflejo en el espejo a los seis meses de su nacimiento, cuando aún el bebé no siente los límites de su propio cuerpo, por lo que se percibe, por decirlo de algún modo, incompleto o sin un límite corporal. Por tanto, ver la imagen de su propio ser completa en el reflejo genera una discordancia radical entre lo que se es y lo que se aparenta ser. Esta sensación de un cuerpo incompleto o fragmentado que busca completitud en una imagen fuera de sí acompañará al ser humano a lo largo de toda su vida.

Por otro lado, la superficie especular también ha sido relacionada siempre con la magia, la ilusión y el engaño. Los espejos, destinados en un principio al análisis e investigación de la física óptica y de la percepción, acabaron exponiéndose en gabinetes y ferias con un fin lúdico, generador de experiencias extraordinarias para el público. El experto en la superficie especular, Jurgis Baltrušaitis, afirma: “La realidad queda repentinamente rota y se recompone de nuevo en un territorio quimérico” (Bätzner et al. 2009: 163).

Sería muy interesante relacionar esta recomposición de la imagen en un nuevo lugar, en la superficie especular, de la que habla Baltrušaitis, con lo que ocurre en otro tipo de artefacto óptico: la cámara oscura. Estos artilugios tienen en común la capacidad de poder ‘capturar’ en su interior una imagen de la realidad exterior uniendo así los conceptos de presencia y ausencia, de lo real y lo virtual. El artista Roland Stratman, con su obra *Campus Upside Down* (2000) propone volver a los comienzos de este artilugio para destacar la fascinación que producen sobre el espectador esos efectos de recomposición de la imagen en un nuevo espacio. Para ello, colgaría de un gran árbol del Campus Universitario de Estambul un total de veinte cajas de cartón convertidas en cámaras oscuras, de manera que



todo aquel que se acercase hasta ellas podría observar el entorno que lo rodeaba de modo invertido y a un tamaño reducido gracias a la proyección que se generaba dentro de la caja.

Figura 19. Roland  
Stratmann.  
*Campus Upside  
Down.*  
2000.



Siglos anteriores, la cámara oscura también llamó la atención de Leonardo Da Vinci, a quien preocupaba especialmente cómo, del paso de la luz por un pequeño agujero, podía generarse la aparición de una nueva imagen, o, dicho de otro modo, cómo, de la reducción de la luz a un punto, puede resurgir una imagen virtual de lo real.

Por tanto, es sabido que el principio de la cámara oscura ya era conocido por los artistas del renacimiento y utilizado como un medio auxiliar en la pintura también desde esa época. El pintor británico David Hockney se encargaría de investigar el uso que hicieron los artistas (sobre todo pintores) de este aparato, a raíz de observar un cambio de tendencia a una pintura más realista a partir del año 1400 aproximadamente. En su libro *El Conocimiento Secreto* (2001), David Hockney analizó todo esto y comenzó a observar algunos fallos de proporción, encaje o perspectiva en multitud de obras de toda la historia del arte que podrían deberse a la utilización de distantes lentes, cristales y espejos que se usaban para enfocar mejor la imagen producida en la cámara oscura. Estos, al cambiar un poco de posición o, desenfocarse ligeramente podrían generar este tipo de aberraciones en el dibujo.

Pero los espejos no solo se utilizaron como parte del método auxiliar para la realización del dibujo, sino que a menudo fueron representados dentro de las propias pinturas, como una forma de agrandar o dar sen-

sación de un espacio más amplio para dotar de mayor luminosidad a la escena, o incluso como un elemento contenedor de imágenes que se encontraban fuera de lo representado y que serían invisibles al espectador de no ser por la presencia del espejo. Esto sucede, por ejemplo, en el famoso espejo que se sitúa al fondo de la estancia del cuadro *Las Meninas* (1656) de Velázquez. Las figuras que aparecen reflejadas en él se convierten en todo un enigma dentro de la obra y ha provocado la existencia de multitud de teorías sobre el modo en el que fue pintada la escena.

En lo referente a la simulación pictórica de un espejo, el pintor Juan Gris afirmará que no hay manera más eficaz de representar los espejos y su gran reflectancia lumínica en un lienzo que pegando, precisamente, un espejo sobre la propia tela: “Una pintura que no es más que la fiel copia de un objeto no sería tampoco un cuadro, porque suponiendo que ella complete las condiciones de la arquitectura coloreada, carece de estética, es decir, de elección en los elementos de la realidad que expresa. No sería más que la copia de un objeto y jamás un tema” (Juan Gris citado en Llerena, 1997: 635). Es decir, Gris explica que resultaría absurdo intentar reproducir la potencia lumínica que generan este tipo de superficies ya que se trataría de una mera copia o imitación de un objeto, y nunca de una representación del mismo (lo que sí se conseguiría pegándolo sobre el lienzo ya que la sucesión de imágenes virtuales que se generan sobre la superficie especular estaría presente en la tela, así como su reflectancia lumínica). En definitiva, lo que pretende hacernos entender Juan Gris es que la copia exacta del espejo de un espejo será solo eso, una simple imitación, nunca supondrá un tema ya que no hay representación de su esencia.

Por tanto, creo que es necesario aclarar que, dentro de mi obra no hay un interés por reproducir esa reflectancia lumínica ni por imitar fielmente eso que se refleja en el espejo. Sin menospreciar este tipo de representaciones, considero que me he valido del espejo y de otras superficies reflectantes como una especie de ‘prótesis’ que me ayudan a jugar con la realidad y a manipularla para seleccionar, dentro de todas esas imágenes infinitas que aparecen sobre su superficie, aquella imagen efímera de lo real que me interesa y a partir de la cual poder gestar una imagen nueva con un interés artístico, en este caso, pictórico.

De hecho, existe un tipo de superficie reflectante que genera imágenes muy interesantes y que funciona de un modo muy similar a los espejos

de obsidiana. Esta superficie de la que hablo es la cerámica cubierta con barniz vítreo o esmalte. Estos azulejos no reflejan la imagen con máxima luminosidad, sino todo lo contrario, en el reflejo los cambios de tono son muy sutiles y la imagen siempre se ve bañada por el color del esmalte que cubre la loza. Además, en este material la luz se refleja refractada, por lo que provoca un reflejo totalmente distorsionado de la realidad, pero muy interesante. En la serie *Retículas y Reflejos* del apartado de Producción artística, se muestran algunas piezas que tratan precisamente este tipo de reflejos. En dicha serie se pretende potenciar precisamente esa capacidad de las superficies reflectantes de crear imágenes nuevas con grandes posibilidades de traducción pictórica.

### **3. Tipologías de la imagen creada en las diversas superficies reflectantes: la inversión, la distorsión y la fragmentación de la imagen.**

Existe una relación evidente entre la representación pictórica comprendida como un simulacro y el reflejo generado en una superficie reflectante. En ambas se consigue reproducir la tridimensionalidad de lo real en un plano bidimensional.

Pero este aplanamiento de las tres dimensiones puede producirse de distintas formas. Fue precisamente esto lo que captó la atención de los artistas de comienzos del siglo XIX que con frecuencia acudían a los antes mencionados gabinetes de espejos. En ellos captaban su atención los múltiples efectos surgidos en las superficies reflectantes tales como: la multiperspectividad, la desintegración, fractura y división del espacio, de la persona o del objeto reflejado, así como la inversión de estos mismos motivos, la ausencia de una perspectiva central, las deformaciones derivadas de reflejos cóncavos, convexos, etc.

A continuación, analizaremos tres de esos efectos a los que concedo más importancia dentro de la obra que presento: la inversión, la distorsión y la fragmentación de la imagen reflejada.



### 3.1 La inversión de la imagen

Considerada como la tipología de imagen más básica generada por las superficies reflectantes y característica de su propia naturaleza, a menudo nos referimos a ella de un modo erróneo. En el reflejo de una imagen, no se produce una inversión de esta como tal, sino una contraposición de las orientaciones de la izquierda y la derecha: “Los espejos tienen la curiosa virtud de intercambiar la derecha con la izquierda, pero no lo alto con lo bajo [...] no se debería hablar de una inversión, sino de absoluta congruencia” (Eco, 2000: 16). Esto se debe a lo que conocemos como simetría especular. En este tipo de simetría, la distancia que existe entre un punto y su imagen con respecto al plano de simetría es la misma. Además, la inclinación con respecto a este plano, del segmento que une un punto y su imagen siempre es un ángulo de  $90^\circ$ .

La pintora estadounidense Catherine Murphy ha representado en muchas de sus obras gran cantidad de superficies reflectantes, jugando precisamente con eso que mencionábamos en apartados anteriores en relación a buscar cambios en el modo habitual de percepción de lo real por parte de espectador. Consigue así subvertir la expectativa que este tiene de la imagen que se representa. Con un gran dominio técnico y ayudándose de una pincelada suave y sosegada, cuya huella es prácticamente inexistente, consigue jugar de forma muy hábil con conceptos como el primer plano y el fondo, con la planitud y la profundidad. Para ello se apoya en los reflejos de espejos, cristales y agua.



Figura 20. Catherine Murphy. *Nighttime Self-Portrait*. 1985.

La pintora estadounidense Lois Dodd coincide con Catherine Murphy en la búsqueda de puntos de vista distintos desde los que vivir la experiencia visual, cuestionando, por tanto, la perspectiva habitual de lo real. Para ello se sirve también de superficies reflectantes, y nos invita, no solo a mirar el exterior a través del reflejo sino también al interior, a lo que oculta esa superficie.

Este discurso lo aplicará también al paisaje, quizá de un modo más espiritual, “creando aperturas inesperadas dentro de lo natural y que alteran las formas habituales de ver” (Packard, 2016: 4).

La forma en la que Dodd trabajará será directamente del natural. En ella se aprecia un mayor interés por captar un momento exacto de todos los instantes efímeros que se muestran ante sus ojos, es decir, una luz y una sombra concretas, con unos matices de color específicos propios de un momento exacto y derivados de una atmósfera también muy concreta. Paciente y fiel observadora del comportamiento de la luz natural, le interesa lo efímero de la naturaleza, imágenes poco duraderas, pero que a su vez se repiten, de un modo similar, un día tras otro. Así, Dodd consigue hablar-nos del eterno fluir del paisaje a través de imágenes que se escabullen y cambian a medida que pasa el tiempo y ella las observa para pintarlas. Su pincelada también obedece a ese modo casi impresionista de trabajar y con un fuerte cariz fotográfico. La pintura parece aplicada con bastante gestualidad, soltura y ritmo, incluso con brío.



Figura 21. Lois Dodd. *Winter sunset, blair pond*. 2008.

También el suizo Ferdinand Hodler se acercará a la pintura de paisaje como Dodd, de un modo casi espiritual o filosófico. Ambos coinciden en la representación de lugares vacíos, naturalezas libres de toda presencia humana. Esto permite mantener una relación más íntima con el paisaje, más reflexiva y sosegada.

Para ello Hodler estudia directamente del natural el lugar, para luego realizar la obra en su taller. A partir de los reflejos generados en el agua, este pintor se interesa especialmente por el estudio de la simetría especular, de la que hablábamos anteriormente, por la horizontalidad y por la repetición o duplicación del paisaje, lo que desemboca en una cierta estilización de la forma. En la magnífica traducción pictórica que Hodler realiza a partir de la naturaleza observada, esta consigue transmitir al espectador un sentimiento de retiro o aislamiento del resto del mundo, a favor de una íntima unión con el paisaje.



Figura 22. Ferdinand Hodler. *El lago de Thoune con reflejos*. 1904.

Este tipo de conexiones podemos apreciarlas en la serie Paisajes azules, (véase Figura desde la 4 a la 7) donde el silencio y la nostalgia del paisaje, sobre todo el nocturno, fueron el motivo o impulso inicial.

La serie se compone actualmente de cuatro imágenes que representan paisajes inexistentes. Esto no implica que sean lugares imaginados o inventados, sino que parten de una realidad que no es un paisaje, pero que, sin embargo, los recuerda o evoca. Se pretende con esto mantener la ambigüedad y dualidad que intento buscar en mi trabajo.

Para ello, intenté acercarme al paisaje desde lo especular (véase Figu-



ra 15). Me serví de algunos fragmentos de espejos que rompí y situé sobre mi mesa de trabajo, de color negro, de manera que no reflejasen nada en concreto, solo el techo de la habitación, de color blanco. La combinación de la gran luminosidad de esos reflejos en relación a la oscuridad de la mesa era ciertamente evocadora y misteriosa. Bajo esta premisa se realizaron las piezas que conforman la serie.

Por ejemplo, en la obra *Luna y marfil* (véase Figura 7) la luminosidad de los espejos redondos sobre el fondo oscuro nos permite compararlo con la luna en un cielo nocturno. El espejo se identifica solo con esa parte del paisaje, y podría entenderse, bien como la representación de algunas de las fases lunares, bien como varias lunas a la vez.

En el caso de *Nocturnal I*, (véase Figura 4) el espejo roto hacía las veces de cielo, y la forma de las curvas resultantes de la rotura del espejo en combinación con el negro de la mesa, recuerdan o simulan una montaña.

Hay en todo momento un interés por un alejamiento completo del objeto real, es decir, de representar simplemente un espejo sobre una mesa. Por el contrario, lo que se busca es pintar paisaje, evocarlo, desde la sencillez del concepto inicial, generando ambigüedad y huyendo de un tipo de paisaje más convencional.

### 3.2 La distorsión de la imagen

La representación de una imagen distorsionada suele producir en el espectador la sensación inmediata de que lo que se observa es consecuencia directa del reflejo en algún tipo de superficie reflectante. Pongamos el ejemplo de una pintura de Girolamo Francesco Maria Mazzola, il Parmigianino, *Autorretrato en el espejo* (1524):



Figura 23. Girolamo Francesco Maria Mazzola. *Autorretrato en un espejo convexo*. 1524.

Gracias al tipo de distorsión que presenta la imagen, el espectador consigue entender a la perfección que se trata de una imagen especular. Además, cabe destacar que el formato utilizado para la realización de la obra es también circular, lo que potencia aún más dicha sensación de encontrarnos ante un espejo convexo.

Esto no sucede del mismo modo en los reflejos sobre superficies planas. Es mucho más complejo entender la representación pictórica de un reflejo plano como tal, es decir, como una imagen reflejada en un plano de dos dimensiones (por ejemplo, un espejo o cristal) que, a su vez, se ha pintado sobre una superficie bidimensional (lienzo): “La imagen pictórica sobre un plano casi siempre se aprecia únicamente como pintura y tiende por ello a neutralizar la ficción de cualquier imagen especular plana contenida en ella” (Llerena, 1997: 385). Es decir, debido a la costumbre habitual a lo largo de toda la historia de la pintura de aplicar esta última sobre superficies planas, la representación del reflejo de un espejo plano podría entenderse no como tal, sino como la simulación de una escena de tres dimensiones en un plano de dos, el lienzo.

Con esta pintura, Parmigianino consigue dar el paso imprescindible entre el reflejo objetivo y el deformante. Se consigue liberar así a la pintura del respeto, guardado hasta ese momento, por la representación natural, ordinaria o ‘lógica’ del espacio, apostando así por la creación de nuevos “espacios ultrasubjetivos” (Nieto y Checa, 1993: 300).

Creo que esto es comparable con el cambio que sufrió la pintura con la llegada de las vanguardias. Desde el Renacimiento y hasta el siglo XX, como explicábamos en páginas anteriores, se habían utilizado diversas lentes y espejos combinados con la cámara oscura con la intención de conseguir un alto grado de realismo en las obras. Sin embargo, con la aparición de las nuevas formas, se abandona el academicismo y se rompen las reglas y cánones a favor de la máxima expresión de otras ideas y conceptos.

Parmigianino actuó en su tiempo de un modo similar (salvando las distancias) en lo referente al deseo de escapar en cierta medida de la representación ordinaria. Además de su *Autorretrato en el espejo convexo* (1524), pintó otras obras donde también se aprecian deformaciones y desproporción en la anatomía humana, por ejemplo, en su *Virgen del cuello largo* (1534-1535). Aunque será solo en la primera que hemos nombrado,

en su autorretrato, donde haya también una alteración de la perspectiva del lugar. Esto es debido a la utilización del espejo convexo.

Por mi parte, encuentro muy interesante esa ambigüedad de la que hablábamos más arriba y que se produce al representar el reflejo de una superficie plana, lo que genera en el espectador la dificultad para distinguir si lo que se representa es un reflejo, una fotografía, un cuadro dentro del propio cuadro, una pantalla, etc.

En las obras que forman parte del apartado de Antecedentes se aprecia esta ambigüedad o indeterminación en cuanto a lo representado. La aparición de una imagen tridimensional dentro de un plano bidimensional, situado a su vez en un espacio en tres dimensiones es un recurso que hasta el momento me ha interesado mucho. La combinación de distintos espacios en un mismo lienzo -considero- aporta riqueza y cierto dinamismo al conjunto. Además, con ello me gustaría que el espectador se cuestionara cómo interactúan esos distintos espacios e intentara, en cierto modo, ordenarlos y comprenderlos.

De este mismo recurso del 'cuadro dentro del cuadro' nos hablará Velázquez en algunas de sus obras más tempranas, realizadas durante su juventud, en las que a menudo representaba una escena cotidiana y una escena sacra al fondo. Así lo apreciamos por ejemplo en *Jesús en casa de Marta y María* (1618):



Figura 24. Diego Velázquez. *Jesús en casa de Marta y María*. 1618.



En ella es complejo distinguir si lo que se muestra a la derecha es una ventana, una pintura o un espejo, entre otras posibilidades. Los límites no son precisos, como podemos comprobar.

De la observación de las obras mostradas anteriormente, hemos deducido que una de las claves que ayudan a identificar que lo que se ha pintado se trata de un reflejo es, en primer lugar, la representación de una deformación en la imagen. Esto es una señal casi inequívoca de su naturaleza especular.

Pero existe otra característica que, a mi parecer, también revelaría que la imagen pintada se ha extraído de una superficie reflectante. Me refiero a la utilización de una misma gama cromática con variaciones muy sutiles de tonalidad.

Es esto precisamente lo que ocurre en la obra *Nighttime Self-Portrait* (1985), de Catherine Murphy, incluida en el apartado anterior dedicado a La inversión de la imagen. En esa obra vemos que Murphy, moviéndose en una escala tonal bastante apagada, muy sutil y sugerente, consigue perfectamente convencer al espectador de que lo que observa se trata de un reflejo en un cristal. Además, esta idea se ve reforzada gracias a la inclusión, dentro de la composición de la obra, de parte de la retícula de la ventana. De esta manera queda totalmente claro que se trata de un cristal transparente.

Aun así, creo que es conveniente señalar que, si esta estructura de la ventana de la que hablamos no se incluyese, seguiría siendo perfectamente identificable con un autorretrato en un cristal.

Este fenómeno vuelve a repetirse en los espejos negros fabricados con obsidiana de los que hablábamos al inicio de este trabajo. En ellos, es el propio color negro azulado de la piedra el que ‘tiñe’, por decirlo de algún modo, la imagen reflejada, de manera que esta se crea principalmente por sutiles variaciones de tonalidad.

En la obra *Des-Composición I* de la serie *Retículas y reflejos* (véase Figura 8), incluidas en el apartado de Producción Artística, puede apreciarse este mismo efecto.

Como ya se ha explicado, esta serie se realizó a partir de azulejos de cerámica esmaltados. En este material, al igual que en la obsidiana, la imagen se crea a partir de variaciones sutiles del tono del color del esmalte, en este caso azul. Además, encuentro semejanzas con Catherine Murphy, en el sentido de que la inclusión de la estructura de la retícula, en este caso propia de una pared de azulejos, confirma que lo pintado corresponde a este mismo tipo de superficie.

En definitiva, lo expuesto en líneas anteriores solo nos serviría para identificar un reflejo que se produce en una superficie transparente, como un cristal, o en un espejo realizado a partir de algún material pulimentado, tal y como el espejo negro, o en otro tipo de superficies pintadas con algún tipo de barniz vítreo o con esmalte. Sin embargo, nada de esto es aplicable a los espejos planos convencionales, ya que estos últimos, debido al baño de aluminio o plata que reciben en su fabricación, reflejan los colores en su máxima luminosidad.

Otro aspecto que podría delatar que lo pintado es un reflejo sería la disolución de contornos de la imagen creada en la superficie reflectante y la pérdida de nitidez de la misma. Esto puede tener una traducción pictórica muy interesante que generará además cierto enigma y misterio en torno a lo representado. La imagen borrosa o casi desdibujada puede ser muy sugerente para el espectador.

Este recurso puede verse en obras como *La Venus del espejo* (entre 1647 y 1651) de Velázquez, donde el rostro que se muestra en el espejo es, a pesar de poder observarlo casi de frente, totalmente inidentificable. Los rasgos se pierden entre las pinceladas y la imagen se enturbia. Es, sin ninguna duda, una manera muy eficaz de destacar las cualidades del reflejo que venimos nombrando a lo largo de todo este escrito: cambiante, efímero, virtual, intangible, etc.

En la obra de Peter Doig que se muestra a continuación también se utiliza el recurso de la disolución de los contornos. En este caso, la superficie reflectante es el agua de un lago y en ella aparece un reflejo casi inexistente, muy difuso. Ya de por sí la imagen se presenta cargada de misterio, el personaje principal parece querer escapar de la escena, huir y perderse en la frondosa selva. Doig consigue aumentar esta sensación con la inclusión del agua. La inestabilidad del reflejo creado en ella nos habla, precisamen-

te, de esa huida. Aparece un reflejo que no es constante y que se altera sin cesar siguiendo el movimiento de aquello que lo produce.

Figura 25. Peter Doig. *Pelican*. 2004.



### 3.3 La fragmentación de la imagen

Toda imagen artística ‘carga’ consigo, de un modo casi intrínseco, el punto de vista subjetivo de su autor. La obra artística es el resultado de un largo proceso que incluye, entre algunas de sus partes: investigación, estudio, experimentación, ensayo, error, selección y descarte. Finalmente, lo que el espectador observa en la obra artística es el fruto de una cierta elección.

Existe una relación muy estrecha entre esto y la capacidad que posee el espejo para reflejar solo una parte, un fragmento del entorno en el que se encuentra, descontextualizándola y separándola del resto, encuadrándola dentro de un espacio virtual que determinan los propios límites del espejo, que actúan casi como un marco. De esto trataba precisamente la serie *Composiciones Especulares*, incluida en el apartado de Producción Artística (véase Figura de la 1 a la 3).

Esta serie se fundamenta en la idea de la desvirtuación de parte de la realidad. El reflejo de un pequeño fragmento de lo real en el espejo hace que este se aísle del resto de su contexto, propiciando la conversión del fragmento en una imagen nueva. En la traducción pictórica de esos reflejos se busca potenciar las cualidades de la propia pintura. El enfoque abstracto



que presenta la serie permite precisamente esto último.

Además, en las tres imágenes puede percibirse algo que se mantiene presente desde las primeras obras producidas con esta temática y que se muestran en el apartado Antecedentes. Me refiero al juego que se establece entre las dos y las tres dimensiones. Por un lado, existe la imagen plana reflejada en los espejos. Estos incluso ya no llegan a percibirse como tal, sino más bien como formas geométricas, círculo y rectángulo, contenedoras de imágenes. Y por otro, percibimos el lugar sobre el que se sitúan los espejos. En los tres casos se apoyan sobre superficies planas, pero que el espectador identifica como parte de un espacio tridimensional. Para aumentar la sensación de tridimensionalidad en contraposición a la planitud de los espejos se ha incluido también la sombra proyectada de los mismos.

En la ventana encontramos esta misma capacidad de encuadrar, ya que, también en su caso, es el que mira quien decide qué parte de todo lo que se ve a través de ella desea observar. Como sucede en el espejo, esto dependerá directamente de la posición en la que nos situemos con respecto a la ventana. Sin embargo, es importante señalar también que la selección de solo un fragmento del entorno lleva consigo la supresión del resto: “La supresión equivale a una creación, el marco no es solo la línea donde se para la imagen, si no también donde empieza” (Llerena, 1997: 28). Quizá los ejemplos más claros y comparables con esta capacidad de encuadre del espejo y la ventana sean la fotografía y la pintura. Lo que en ellas se muestra es fruto de lo que el autor ha elegido y, a su vez, ha rechazado, ha seleccionado y ha descartado. El espectador percibe directamente la visión personal y subjetiva del autor.

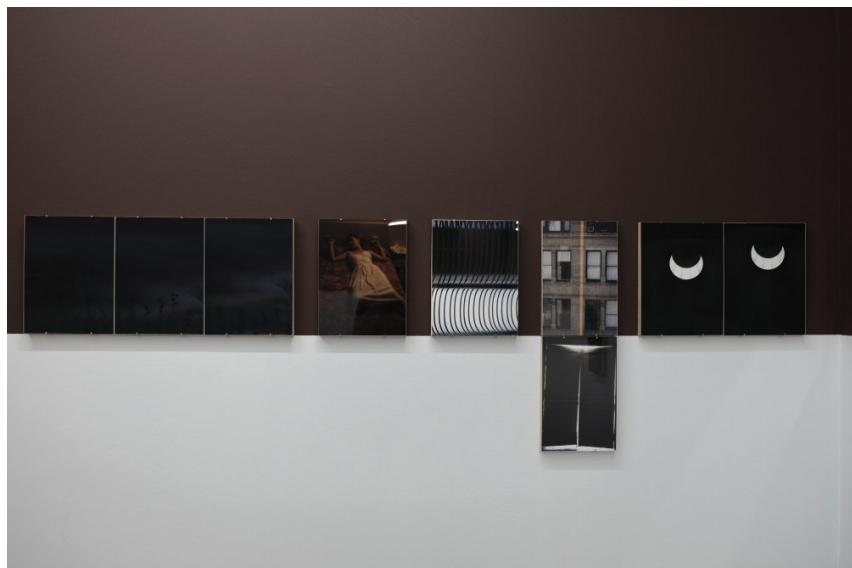
La exposición que Juan Uslé presentó en 2008 en la galería Espaivisor, en Valencia, trataba precisamente esto. El artista mostró una serie de 182 fotografías en las que, a través de unos encuadres muy específicos y abstractos, nos mostraba una mirada extraordinariamente subjetiva del mundo. Con gran habilidad, Uslé pone la mirada y el objetivo de su cámara sobre luces, sombras, reflejos, etc. que nos recuerdan a su pintura, pero en ningún momento pretenden ser una explicación de estas.

Como afirmó la escritora, catedrática e investigadora Estrella de Diego para esta exposición de Uslé:

[...] la superficie pictórica despliega con desparpajo su apariencia ambigua de fotogramas salidos de una película abstractizante. Ocurre siempre con el cine vanguardista: sobre la pantalla se proyecta una ineludible ausencia de narrativa. Sin embargo, la ausencia de narrativa no quiere ni mucho menos decir falta de relato, a veces es todo lo contrario (De Diego, 2018).

Es decir, pareciera que estas fotografías narraran la propia vida de su creador a través de fragmentos, de momentos específicos contados a través de luces, sombras, geometría, color, que él mismo se encargó de inmortalizar con su peculiar mirada. Este sentido narrativo además fue potenciado gracias a la colocación en línea de las fotografías a lo largo de toda la pared de la galería: “Fragmentos de realidad que luego se juntan sobre la superficie” (De Diego, 2018)

Figura 26. Juan Uslé. *Línea Dolca 2008 – 2018. Irrefrenable.* Vista de su exposición.



Pero si continuamos analizando los elementos espejo y ventana, observaremos que también aquí es la persona que los mira la encargada de elegir qué fragmento de lo real quiere ver. Para ello solo tendrá que caminar en torno a ellos. La imagen que percibirá irá variando según la posición que adopte. Es decir, en ambos se generan infinitas imágenes sucesivas, consecutivas, sin que ninguna de ellas sea del todo permanente en la superficie. Esto aporta un matiz ciertamente virtual, sobre todo al espejo, que nos permitiría compararlo directamente con la pantalla de cualquier tipo de aparato actual (televisor, teléfono móvil, ordenador, etc.) precisamente por ese transcurrir de imágenes consecutivas sobre su superficie.

Un ejemplo perfecto para explicar todo esto es la obra del escultor

británico Anish Kapoor, quien, concretamente en sus últimos trabajos, ha utilizado con asiduidad todo tipo de espejos como parte de su estudio en torno a la percepción y la importancia del posicionamiento del espectador en el momento de asimilar e interpretar lo que vemos. Para ello, sus obras invitan directamente al público a la interacción, a la participación con ellas, al diálogo.

Por ejemplo, en su *Sky Mirror*, realizada en 2006, el espectador puede elegir, como comentábamos anteriormente, qué parte del paisaje celeste quiere observar según el lugar en el que se sitúe. Sin embargo, aquí no sólo es él el que decide, puesto que lo que se refleja en el gran espejo cóncavo es un pedazo de cielo, sino que serán también las nubes las que determinen con su posición qué paisaje concreto verá el espectador.

Aquí más que en ningún otro ejemplo que se eligiese se muestra la infinita cantidad de imágenes que pueden producirse en un espejo y se vuelve más evidente que nunca la virtualidad de todas estas imágenes sucesivas, cambiantes y efímeras que se generan en la superficie especular. Además, el espectador se vuelve totalmente consciente de la descontextualización que sufre ese paisaje celestial al descender a la tierra y cohabitar con lo mundano.

Precisamente, a lo largo de su vida cotidiana, el ser humano se topa con multitud de superficies reflectantes que generan imágenes que cohabitan con él y con su entorno de un modo activo: los espejos planos de un baño, los cristales de una ventana, el espejo convexo de un parking, el agua de un charco, de un lago, de una fuente, etc. Algunos de un modo más fiel y otros de manera más abstracta, generan en su superficie (ya sea espejada o transparente), dobles de determinados fragmentos de lo real, funcionando así como pantallas constantemente encendidas a nuestro alrededor que, debido a su carácter reflectante, solo se apagan cuando la luz se va.

Conviene destacar también la íntima relación existente entre la capacidad de fragmentación de la que hemos estado hablando en las líneas anteriores, y la percepción, también fragmentada, de la realidad que experimenta el individuo en la sociedad contemporánea a raíz del bombardeo de imágenes al que se ve sometido continuamente por parte de los medios de comunicación y las redes sociales.

Esta idea queda recogida a la perfección en las palabras del sociólogo francés Georges Balandier: “Frente a una realidad incierta, la figura del hombre se hace más confusa, borrosa como lo sería la imagen devuelta por una superficie líquida en constante movimiento. El hombre se descubre en parte desterrado de un mundo cuyo orden, unidad y sentido le parecen oscurecidos; en presencia de una realidad fluctuante y fragmentada” (Balandier citado en Patiño, 2017: 21). El ser humano se ve inmerso en un transformar constante de las nuevas realidades tecnológicas que lo obligan a adaptar, una y otra vez, su modo de percibir el mundo. Esto está generando, como explicaba Balandier, una crisis en la percepción que se une, además, a una crisis de nuestra capacidad de atención. Solo percibimos destellos, luces, sombras de lo real, fragmentos, sin saber muy bien hacia dónde mirar o dirigirnos por miedo a perdernos algo. Esto se debe a que muy pocas veces la realidad es percibida como algo sólido y completo. Por desgracia, esta percepción de retazos inconexos está ya perfectamente instaurada en la época contemporánea.

Baudelaire, por su parte, llegaría incluso más lejos en esta analogía establecida entre el espejo y la sociedad. Para el poeta, el caleidoscopio y todo su juego de espejos, cristal y color suponen una metáfora de la modernidad. Un juego en el que a través de fragmentos intentamos conseguir una imagen total es totalmente comparable con una sociedad de la que intentamos conseguir una visión completa a través de fragmentos de la misma.

Y aun percibiendo negatividad en esta fragmentación del mundo de la que hablan ambos pensadores, de nuevo es necesario admitir que ésta forma ya parte de nuestro modo de percibir el mundo. Además, el arte contemporáneo poco a poco ha ido asumiendo dicha virtualidad y fragmentación característica de la época y la ha incorporado a su propia naturaleza.

Hablando de un modo más personal, dentro de mi obra, a través de las diversas superficies reflectantes, el fragmento se une a lo que hablábamos anteriormente a cerca del ‘cuadro dentro del cuadro’. La combinación de ambos recursos me permite conjugar espacios en tres dimensiones con otros de dos. Por lo general estos últimos contendrían a los reflejos en sí. En ellos intento buscar síntesis y cierto enfoque más geométrico o abstracto; y los espacios de tres dimensiones se identificarían con el lugar donde se sitúan los dispositivos reflectantes. En ellos intento que el espectador entienda el espacio que se representa.



Con esta combinación de distintos espacios, pretendo provocar cierta intriga y cuestionamiento por comprobar cómo se relacionan ambas realidades. Descifrar qué es lo que ocurre en el cuadro para que haya esa combinación de dos y tres dimensiones.

### 3.3.1 La Retícula

Dentro de este apartado, se convierte en algo totalmente necesario dedicar un espacio a la retícula o cuadrícula. El interés por ella comenzó a raíz de vislumbrar esa relación de la que hablábamos unas líneas más arriba entre el espejo y la ventana.

Reconocí en esta última esa estructura geométrica de líneas verticales y horizontales que van conformando módulos de cuatro lados de diversa anchura y altura. A menudo comencé a identificar dicha estructura, encargada de soportar piezas de cristal con su misma forma, con una especie de mecanismo de ordenación del espacio que tras ella se mostraba. Esto me recordaba constantemente a la famosa xilografía de Durero *Dibujante haciendo un desnudo de mujer* (1525), en la que el artista muestra cómo se realizaría, a través de la cuadrícula, la correcta traslación de la imagen observada en tres dimensiones al papel, de solo dos.

Sin embargo y tal y como lo explica la crítica de arte Rosalind Krauss en su ensayo dedicado a este tema:

los estudios de perspectiva de Leonardo o Durero, [...] no son realmente ejemplos tempranos de retículas. La perspectiva era la demostración de cómo la realidad y su representación podían solaparse en un mismo plano, de cómo se relacionaban efectivamente entre sí la imagen pintada y su referente en el mundo real [...] En la retícula todo se opone a esa relación (Krauss, 2009: 58).

Según Rosalind Krauss, en la retícula lo único que se proyecta es la superficie de la pintura en sí: “visto de esta forma, el fundamento de la retícula nos remite a un abierto y decidido materialismo” (Krauss, 2009: 59). Para Krauss, la aparición de la retícula supuso el rechazo por parte del arte, de la narración y el discurso, de manera que entrábamos así en un terreno de estética y visualidad pura. Precisamente por esto nos habla de materialismo. Cuando se niega el discurso en una obra, nos quedamos con las

cualidades estéticas de la misma que se unen a las cualidades físicas de la superficie donde se ha realizado. En el caso de la retícula, ella será la encargada de ordenar esa superficie física, uniéndose a ella y convirtiéndose ambas en un solo plano.

A pesar de ello, Krauss admite que muchos artistas también se han referido a la retícula no solo como materia sobre lienzo, sino más bien como el símbolo o la expresión de algo mucho más espiritual y elevado, y no tan real y concreto.

Precisamente en este ámbito se mueve la pintora Agnes Martin: cuya pintura transmite, a través de una frágil geometría, una idea casi sublime de los sentimientos. Influenciada por la obra de Barnett Newman y Rothko, utilizó la retícula con un sentido más metafísico que científico. Por ello, a menudo se reafirmaba como una pintora perteneciente al movimiento expresionista abstracto y no minimalista, grupo con el que se la solía vincular.

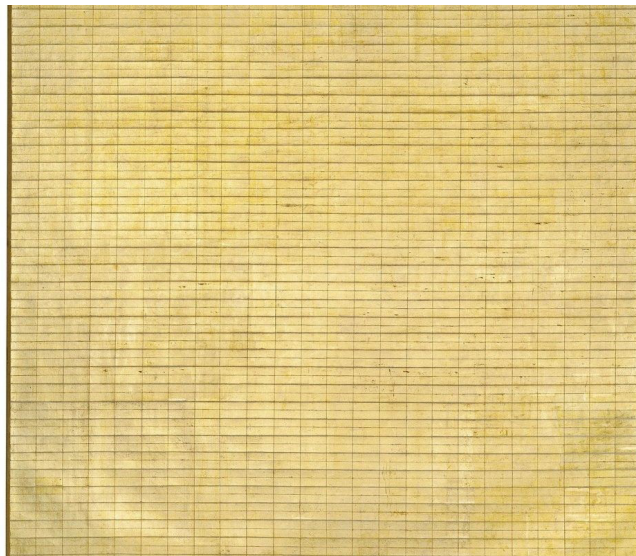


Figura 27. Agnes Martin. *Friendship*. 1963.

La espiritualidad, inmaterialidad y sensibilidad que consigue transmitir Agnes Martin a través de sus piezas es también un reflejo de la propia vida que la artista decidió vivir. Alejándose por completo de la Nueva York en la que vivían el resto de sus compañeros artistas, Agnes huyó fuera de la ciudad, buscando el refugio y la soledad que necesitaba. Este retiro voluntario de la gran urbe es señal de que la añoranza y búsqueda de algo más puro inundaba, no solo la obra de Agnes, sino también su propia vida y el modo de vivirla.

Con la retícula, Agnes consiguió transmitir a la perfección esos pensamientos o sentimientos con los que titulaba cada obra.

No puede cerrarse esta sección sin mencionar antes a David Hockney y la manera en la que este artista se encargó de refutar muchas de las afirmaciones que Rosalind Krauss incluía en su ensayo (entre ellas la del materialismo) y en las que afirmaba, por ejemplo, que la retícula era una muestra de que el arte daba la espalda a la representación de la naturaleza, la cual intentaba, además, aspirar a tener un orden propio, siendo esto totalmente imposible (Krauss, 2009: 59).

Para rebatir esto, Hockney se propuso pintar *Un Gran Cañón más próximo* (1998), intentando “evocar la experiencia de un ser humano en movimiento con visión binocular” (Barringer, 2012: 50). Pero para ello no utilizó un único soporte continuo, sino que la obra, de siete metros y medio de anchura, estuvo compuesta por un total de sesenta lienzos pequeños unidos en los que se dejó al descubierto y de un modo evidente dicha unión, creando así una retícula gigantesca que se extendía a lo largo de toda la superficie de obra.

Figura 28. David Hockney. *Un Gran Cañón más próximo*. 1998.



De esta manera, formas naturales y estructura geométrica quedaron perfectamente unidas y vinculadas en una misma obra, demostrando así que la retícula sí que puede contener naturaleza, mimesis y realidad.

En el caso de Lois Dodd, la retícula también es un tema muy recurrente en su obra. Para acercarse a ella lo hace a menudo desde sus ventanas. Gracias a la estructura geométrica que presentan, Dodd consigue crear composiciones de gran elegancia y sobriedad extrayendo ese cariz geométrico que inunda la realidad que nos circunda. En palabras de la crítica de arte Roberta Smith: “Siempre busca la geometría subyacente, pero también la vida subyacente, y la extrañeza de todo ello” (Smith, 2013).

Figura 29. Lois Dodd. *Men's hotel at night*. 2019.



Dentro del proyecto que presento, la cuadrícula ha tenido un gran peso, sobre todo en los últimos meses. En obras como las de la serie *Retículas y Reflejos*, me sitúo a medio camino entre las declaraciones de Krauss y Hockney. La idea de esta serie nace de un interés por explorar otras superficies reflectantes que, a diferencia del espejo, refractasen la luz de manera que no devolviese un reflejo perfecto de la realidad, sino que provocara formas abstractas e irreconocibles, pero sugerentes para quien las mira.

Bajo esta premisa, se eligió como material reflectante la superficie de los azulejos esmaltados que cubrían la pared de un edificio y que generaban un reflejo completamente abstracto del paisaje que existía frente a ellos (véase Figura 16).

La traducción e interpretación en pintura de las imágenes de esos reflejos han desembocado en distintos enfoques dentro de la propia serie. Con esto quiero decir que, aun partiendo de la misma idea, creo que cada obra ha abierto distintos caminos para seguir investigando, y que, a partir de cada imagen aquí presentada podrían abrirse nuevas series a realizar.

Por ejemplo, en *Des-Composición I* (véase Figura 8) los tonos y colores derivados de los reflejos han adoptado un cariz rítmico, como desplazándose de un azulejo a otro y componiendo el espacio de la retícula que se crea entre ellos.

Sin embargo, en *Reflejo negro* (véase Figura 11), ni siquiera se percibe variación tonal ni cromática a simple vista, ya que no existe un reflejo



como tal en la imagen. Lo que se pretende es que el espectador actúe con respecto a la obra tal y como lo haría frente a un espejo. Como explicábamos en el apartado 2.3 sobre la fragmentación de la imagen, en ellos, lo que vemos reflejado depende directamente de la posición desde la que los miremos. De esta misma manera, aquí se busca una relación más íntima entre el espectador y la obra, una mayor interacción entre ambos. Aunque a primera vista pudiese parecer una superficie completamente negra, al acercarnos y movernos en torno a ella descubriremos, por ejemplo, que hay una fina retícula que se extiende por toda la superficie, o que existen tonos magenta y cian que se extienden desde la zona central hasta la superior del cuadro. Es necesario el movimiento para apreciar estos sutiles cambios. Esta sería otra de las posibilidades o caminos encontrados durante la realización de esta serie.

Finalmente, en *Composición V* (véase Figura 12) de un modo similar al trabajo anterior, apenas hay reflejo en los azulejos, que acaban por tener colores prácticamente planos. Se usan tonos bastante tenues que ayudan a componer y transmitir al espectador otras sensaciones, como equilibrio y armonía.

En toda esta serie se ha puesto especial interés en estudiar la manera de aplicar la pintura sobre el soporte, en cómo peinarla y direccionarla para que esto completase la imagen. Además, la cantidad de materia aplicada ha sido muy abundante, en primer lugar, para permitir esa manipulación de la pintura de la que estamos hablando, y, en segundo, porque tal cantidad de pintura al óleo genera un nivel de brillo que permite conseguir un acabado bastante similar al de los azulejos esmaltados.

Hay también un gran interés por las huellas que deja el propio proceso de recuperar una y otra vez, a base incidir sobre el óleo, los surcos que conforman la retícula en la mayoría de estos cuadros. De un modo mucho más obvio que en el resto de series presentadas, en *Retículas y Reflejos* se aprecia el rastro de mi propio hacer sobre el soporte. Además, esto contribuye precisamente a que la idea de repetición que acompaña casi inevitablemente a la retícula quede completada con el concepto de variación. Cada módulo es igual pero distinto a su contiguo.

Por esa parte podría hablarse de cierto materialismo, como comentaba Krauss, pero también es cierto que existe una referencia constante a una

realidad (como es partidario Hockney), aunque esta se presente transformada, y deformada al reflejarse en el azulejo.

Figura 30. Elena Núñez Mallén. Detalle de la obra *Composición V*. 2020.



#### 4. Acertijo y enigma visual en la imagen artística actual

Aurora Fernández Polanco, profesora e investigadora de la Universidad Complutense de Madrid, expresó la urgente necesidad de conceder un nuevo relieve a la mirada de la sociedad actual: “[...] Cuando veo determinadas obras, piezas enigmáticas que reclaman de mí una atención prolongada, no puedo dejar de pensar cómo en ellas se cristaliza la relación del arte con la sociedad” (Fernández Polanco citada en Patiño, 2017: 27). Actualmente, toda nuestra experiencia personal es compartida, con la intención de innovar y sorprender a través de imágenes que acaban por ser repetitivas y que generan en el individuo una sensación de aburrimiento, apatía y una hipersaturación que desemboca en la imposibilidad de percibir las como algo nuevo:

Demasiadas novedades trivializan lo nuevo en un mundo en el que el rechazo de la tradición ha pasado a ser la única tradición, la celebración automática de lo nuevo se destruye a sí misma. [...] La fobia de lo repetitivo y el miedo de aburrir terminan por provocar aburrimiento y reiteración (Debray citada en Patiño, 2017: 26).

El arte, la creación, es el único camino de escapar de semejante bucle

y generar una reacción en la mirada dispersa o distraída que caracteriza al ciudadano actual. Precisamente es a esto a lo que se refiere la cita con la que comenzamos este apartado, al efecto que determinadas obras de arte generan sobre el espectador y que consiguen atraparlo, sacarlo de su indiferencia ante el mundo para exigir y, de hecho, conseguir de él una atención más prolongada en el tiempo. También lo expresará así Gombrich en su libro *La Imagen y el ojo* (1987), destacando lo enigmático y misterioso en una obra de arte como cualidades esenciales que provocarán ese magnetismo entre obra y espectador. Según él, la imagen inesperada, incompleta “plantea un rompecabezas a la mente que la hace vacilar, y también apreciar y recordar la solución” (Gombrich, 1987: 145). El misterio, el enigma, lo oculto, etc. son factores que consiguen crear sugerencia en la imagen y evitar la evidencia. Quizá sea esto lo que el espectador necesite del arte, una reinención que consiga renovar y agitar el repertorio de imágenes que lo rodea para introducir otras nuevas que acaben, aunque sea momentáneamente, con su mirada superficial del mundo y le muestren nuevas relaciones y conexiones en su modo de ver.

Con respecto a esto, dice Tarkovski que para conseguirlo es necesario acudir a “interconexiones poéticas que se salgan de la normalidad” (Tarkovski, 2005: 37). En el caso del cine, por ejemplo, Tarkovski explica que podría conseguirse obviando el orden lineal y lógico que deberían seguir las imágenes según la evolución del tema que se está tratando. En su lugar, el director de cine apuesta por un orden de imágenes que obedezca la lógica del pensamiento humano, el cual sigue unas leyes especiales, no lógicas. Esto estimularía mucho más al espectador: “porque no se apoya ni en conclusiones fijas partiendo del tema, ni en rígidas indicaciones del autor” (Tarkovski, 2005: 37). Es por ello que la imagen enigmática, sugerente, aquella que no lo dice todo de una sola vez, consigue que el espectador vaya descubriendo y realizando sus propias reflexiones con respecto a ella, completando su significado y sacando sus propias conclusiones.

Una imagen muy enigmática dentro de la pintura española es la obra *Lavabo y espejo* (1967) de Antonio López. En esta pieza se representa el espejo del baño situado justo frente al espectador y donde se debió situar también Antonio López para pintarlo. Sin embargo, no aparece su reflejo en él. Conociendo el proceso pictórico del pintor, resulta muy inquietante que su figura no aparezca en el espejo. Su ausencia nos revela una realidad que solo pertenece a la pintura:

Y en el juego de presencias y ausencias que forman parte de la construcción de la realidad de Antonio López resulta que las que parecían misteriosas apariciones pudieran ser más bien desapariciones, como ya habíamos sospechado, y que en esta imagen la desaparición se ha consumado (Museo Thyssen-Bornemisza, 2011: 78).

Esta cita cobra aún más sentido si observamos otras obras del pintor, como, por ejemplo, *Figuras en una casa*, (1967) donde aparece a la izquierda de la imagen una figura flotante e incompleta, que, por la expresión de los personajes que se encuentran a la derecha, podría identificarse, precisamente, con una persona que ya había desaparecido, es decir, podría tratarse de una aparición. En este caso, la obra no adquiere solo una gran carga enigmática e inquietante, sino también poética y emocional.

Finalmente, nos centraremos en la obra *Taza de váter y ventana* (1968-1971) y, concretamente, pondremos mucha atención en la ventana, en la que podremos observar cómo se oculta tras ella un pequeño bote de gel de baño que el espectador es incapaz de percibir nítidamente, debido a la textura del cristal de la ventana que emborrona la imagen y que hace que se descomponga en pequeñísimos puntos. Es increíble la capacidad del pintor para presentarnos estos micro-universos dentro de sus piezas y que hacen de sus obras una auténtica experiencia vital para el espectador, que queda totalmente fascinado y seducido por ellas.

Todas estas obras nombradas son ejemplos perfectos de imágenes que, a pesar de poseer un gran realismo, resultan muy sugerentes para el espectador. Con ellas, Antonio López consigue mostrarnos su propia visión de lo real.

En mi trabajo siempre ha sido una motivación esto mismo, conseguir ese carácter misterioso y enigmático, o de adivinanza y sugerencia visual partiendo de un elemento figurativo. Bajo esta premisa me gustaría que el espectador acabase siendo consciente de la inseguridad de la apariencia de lo que se está observando y de la importancia y lo subjetivo del punto de vista, proponiendo el cuestionamiento de todo ello.





## CONCLUSIONES

Termina aquí todo un proceso que podría definirse como el primer acercamiento totalmente serio y comprometido a mi propio proyecto artístico. Gracias a él se han sentado las bases teóricas o conceptuales sobre las que se fundamenta. Este era uno de los objetivos principales que se perseguían, además de profundizar en las posibilidades artísticas que ofrecen las diversas superficies reflectantes nombradas a lo largo de todo el proyecto.

A medida que se iba avanzando en el desarrollo teórico, consultando y descubriendo nuevos referentes artísticos, la investigación fue derivando en una contextualización de la obra propia. Se han establecido relaciones y conexiones y descubierto coincidencias con la obra de algunos artistas, actuales o no, que consiguen plasmar y dar respuestas a muchas de las inquietudes y preguntas que yo misma me planteo durante todo el proceso creativo. Esto ha provocado también el surgimiento de nuevas ideas y conclusiones en relación a los distintos puntos estudiados. La imagen reflejada se ha tornado totalmente nueva para mí. He podido ser consciente de la gran variedad de lugares desde los que puede abordarse, tanto a nivel conceptual como formal. Por un lado, descubrí un ámbito más poético o emocional, desde el que precisamente partí en las primeras obras que realicé sobre este tema (véase Figura 13). Aunque es un camino con el que ya no me siento tan identificada, sin duda considero imprescindible tener en cuenta todas las connotaciones emocionales que se extraen de él y que, creo, derivan precisamente de determinadas cualidades de la imagen reflejada tales como: lo efímero, lo frágil y lo intangible. En relación a esto, he comenzado a desarrollar una serie de fotografías que tratan de nuevo este tema, y en las que, gracias a la inclusión de diversos motivos como cristales, espejos, agua y sombras, me permito entrar en un terreno más nostálgico y en el que creo que la figuración ayuda a reforzar el mensaje.

Sin embargo, el camino que venía siguiendo mi obra pictórica se ha vuelto menos figurativo. Las imágenes fotográficas que suelo utilizar como referentes cada vez tienen un enfoque más abstracto, y, por consiguiente, sucede lo mismo con su traducción a pintura. Considero que esto también es consecuencia directa de nuestro tiempo. Precisamente hemos comentado en este trabajo cómo los pintores, desde el año 1400 aproximadamente, cambiaron su modo de trabajar gracias a la utilización de la cámara oscura

y todo tipo de lentes y espejos. Este cambio procedimental supuso también un cambio de tendencia hacia una pintura cada vez más realista.

El uso actual de la cámara de fotos, y el hecho de que el individuo de hoy día esté más acostumbrado a ver imágenes con cierta deformación, provocada precisamente de las lentes de las cámaras, ha derivado en que muchos artistas contemporáneos se cuestionen el modo habitual de ver y busquen nuevos enfoques o maneras de renovar la mirada actual. Creo que mis inquietudes en este momento están muy cercanas a esta idea y, por ello, la mayoría de obras personales que se han incluido en este TFG coinciden en mostrar una imagen que, efectivamente, es figurativa, pero que se aborda desde cierto punto de vista ambiguo o dual, cercano a la abstracción.

Además, es imposible no mencionar cuánto ha influido el estudio de la retícula, realizado en este trabajo, sobre la obra propia. Se ha encontrado en ella un camino nuevo por explorar, relacionado, al menos por ahora, sobre todo con los azulejos esmaltados, superficie reflectante también recién descubierta que puede ofrecer muchas posibilidades a mi trabajo a partir de este momento.

Finalmente, es preciso comentar la relevancia de los conceptos *misterioso* y *enigmático*, tratados en el apartado 4 y cómo estos se han aplicado, sobre todo, en la serie *Retículas y Reflejos*. Durante su elaboración, los conceptos de sugerencia y adivinanza visual han permanecido siempre en mente, desde el proceso de concepción de la idea hasta su realización final.

El estudio de los dos cuadros de Antonio López, nombrados en el apartado 4, ha aportado también nuevas ideas para posibles obras futuras, en las que se barajaría la posibilidad de aplicar algunos de los recursos utilizados por este pintor. Por ejemplo, en el reflejo del espejo de la obra *Lavabo y espejo* (1967), como dijimos, no sucede lo que el espectador esperaría, es decir, que apareciese el retrato del pintor, quien se habría situado justo en frente del espejo para pintarlo. Sin embargo, su reflejo está vacío, a pesar de que hay alguien que lo mira.

Este tipo de contradicciones creadas entre lo que el espectador espera ver y lo que realmente se encuentra en el cuadro, lo hacen vacilar. De esta manera, la confianza en que cualquier superficie reflectante devolverá el

reflejo del que mira se pierde por completo, convirtiendo el momento de acercarnos a estos reflejos, en una experiencia ya no tan segura para el espectador.

A partir de este momento, siempre se intentará mantener el espíritu de experimentación y estudio que, considero, ha estado presente durante el desarrollo de este trabajo y que se vuelve imprescindible una vez que se finaliza el grado de Bellas Artes. Por tanto, precisamente ahora es el momento de utilizar toda la información recabada y que esta sirva como trampolín hacia algo nuevo.





## ÍNDICE DE FIGURAS

### Producción artística:

Figura 1. Elena Nuñez Mallén, 2019. *Composición especlar I*. [Óleo sobre lienzo]. 41 x 33 cm.

Figura 2. Elena Nuñez Mallén, 2019. *Composición especlar II*. [Óleo sobre cartón]. 24 x 24 cm.

Figura 3. Elena Nuñez Mallén, 2019. *Composición especlar III*. [Óleo sobre cartón]. 24 x 24 cm.

Figura 4. Elena Nuñez Mallén, 2019. *Nocturnal I*. [Óleo sobre lienzo]. 19 x 24 cm.

Figura 5. Elena Nuñez Mallén, 2019. *Nocturnal II*. [Óleo sobre lienzo]. 22 x 27 cm.

Figura 6. Elena Nuñez Mallén, 2019. *El lago azul*. [Óleo sobre tabla]. 30 x 40 cm.

Figura 7. Elena Nuñez Mallén, 2019. *Luna y Marfil*. [Óleo sobre papel]. 34 x 65 cm.

Figura 8. Elena Nuñez Mallén, 2020. *Des-Composición I*. [Óleo sobre papel]. 35 x 31.3 cm.

Figura 9. Elena Nuñez Mallén, 2020. *Des-Composición II*. [Óleo sobre papel]. 46 x 32.5 cm.

Figura 10. Elena Nuñez Mallén, 2020. *Composición III*. [Óleo sobre papel]. 65 x 50 cm.

Figura 11. Elena Nuñez Mallén, 2020. *Reflejo negro*. [Óleo sobre papel]. 50 x 65 cm.

Figura 12. Elena Nuñez Mallén, 2020. *Composición V*. Díptico. [Óleo sobre papel]. 50 x 32.5 cm (cada uno)

## **Introducción. Antecedentes. Objetivos. Metodología:**

Figura 13. Elena Nuñez Mallén, 2019. *S/T I*. [Óleo sobre lienzo]. 50 x 50 cm.

Figura 14. Elena Nuñez Mallén, 2019. *S/T II*. [Óleo sobre lienzo]. 50 x 50 cm.

Figura 15. Elena Nuñez Mallén, 2019. Estudio para la obra *Luna y Marfil*. [Fotografía digital]. 2040 x 5184 px.

Figura 16. Elena Nuñez Mallén, 2020. Estudio para la serie *Retículas y Reflejos*. [Fotografía digital]. 1871 x 1563 px.

## **Desarrollo teórico:**

Figura 17. Anónimo, entre 1400-1520. *Espejo de Obsidiana*. [Tallado, abrasión y pulido]. Altura: 31.4 cm; profundidad: 6.5 cm; Espejo: altura: 25.5 cm; anchura: 21.5 cm; grosor: 1.8 cm; Peana: anchura: 21 cm. Museo de México, Madrid [consulta: 22 de abril de 2020]. Disponible en: <http://www.mecd.gob.es/museodeamerica/coleccion/seleccion-depiezas2/Arqueolog-a/espejo-de-obsidiana.html>)

Figura 18. Markus Raetz, 1988. *La liebre y el espejo*. [Alambre de hierro, espejo, madera pintada]. 21.5 × 60 × 20 cm. En: Máquinas de mirar o cómo se originan las imágenes. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura; Siegen Alemania: Museum für Gegenwartskunst Siegen. Colección Francesco Conti, Chêne Bougeries, 2009. P. 74.

Figura 19. Roland Stratmann, 2000. *Campus Upside Down*. [Instalación en el área urbana de Estambul]. En: Máquinas de mirar o cómo se originan las imágenes. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura; Siegen Alemania: Museum für Gegenwartskunst Siegen. Colección Francesco Conti, Chêne Bougeries, 2009. P.192.

Figura 20. Catherine Murphy, 1985. *Nighttime Self-Portrait*. [Óleo sobre lienzo]. 40.6 x 40.6 cm. Cranbrook Art Museum, Estados Unidos [consulta mayo 2020]. Disponible en: <https://cranbrookartmuseum.org/artwork/catherine-murphy-nighttime-self-portrait/>

Figura 21. Lois Dodd, 2008. *Winter sunset, blair pond*. [Óleo sobre lino]. 122 x 132 cm. Alexandre Gallery, Estados Unidos. [consulta abril 2020]. Disponible en: <https://www.alexandregallery.com/lois-dodd>

Figura 22. Ferdinand Hodler, 1904. *El lago de Thoune con reflejos*. [Óleo sobre lienzo]. 89 x 100 cm. Institut suisse pour l'étude de l'art, Zurich. [consulta: abril 2020] Disponible en: <https://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/archivos/exposiciones-archivos/browse/6/page/6/article/ferdinand-hodler-7814.html?cHash=424df8a547>

Figura 23. Girolamo Francesco Maria Mazzola, 1524. *Autorretrato en un espejo convexo*. [Óleo sobre tabla]. Diámetro 24 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena. [consulta: mayo 2020] Disponible en: <https://www.wikiart.org/es/parmigianino/autorretrato-en-un-espejo-convexo-1524>

Figura 24. Diego Velázquez, 1618. *Jesús en casa de Marta y María*. [Óleo sobre lienzo]. 60 x 103.5 cm. National Gallery de Londres, Reino Unido. [consulta abril 2020]. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Cristo\\_en\\_casa\\_de\\_Marta\\_y\\_Mar%C3%ADA\\_\(Vel%C3%A1zquez\)#/media/Archivo:Cristo\\_en\\_casa\\_de\\_Marta\\_y\\_Mar%C3%ADA,\\_by\\_Diego\\_Vel%C3%A1zquez.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Cristo_en_casa_de_Marta_y_Mar%C3%ADA_(Vel%C3%A1zquez)#/media/Archivo:Cristo_en_casa_de_Marta_y_Mar%C3%ADA,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez.jpg)

Figura 25. Peter Doig, 2004. *Pelican*. [Óleo sobre lienzo]. 275 x 200 cm. Colección Privada. [consultado en 9 de mayo 2020] Disponible en: <http://www.bbc.com/culture/story/20130814-peter-doig-voyage-to-the-unknown>

Figura 26. Juan Uslé, 2018. *Vista de su exposición: Línea Dolca 2008 – 2018 Irrefrenable*. [consultado 26 abril 2020]. Disponible en: <http://espai-visor.com/exposicion/linea-dolca-2008-2018/>

Figura 27. Agnes Martin, 1963. *Friendship*. [Pan de oro y óleo sobre lienzo]. 190.5 x 190.5 cm. MoMA, Nueva York. [consultado en abril 2020]. Disponible en <https://www.moma.org/collection/works/79842>

Figura 28. David Hockney, 1998. *Un Gran Cañón más próximo*. [Óleo sobre 60 lienzos]. 40.64 x 60.96 cm (cada lienzo). Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dinamarca. [consultado en abril 2020]. Disponible en: <https://thedavidhockneyfoundation.org/artwork/2060>



Figura 29. Lois Dodd, 2019. *Men's hotel at night*. [Óleo sobre madera]. 40 x 40 cm. Alexandre Gallery, Estados Unidos. [consulta abril 2020]. Disponible en: <https://www.alexandregallery.com/lois-dodd>

Figura 30. Elena Núñez Mallén, 2020. Detalle de la obra *Composición V*. [Óleo sobre papel]. 50 x 65 cm. Colección particular. Fotografía del autor.

## BIBLIOGRAFÍA

### Libros:

BARRINGER, Tim, 2012. "Ver con la memoria: Hockney y los grandes maestros". En D. Hockney, M. Livingstone, y E. Devaney. David Hockney : una visión más amplia. Madrid: Turner, pp. 42-55.

BÄTZNER, Nike, et al., 2009. Máquinas de mirar o cómo se originan las imágenes. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura; Siegen Alemania: Museum für Gegenwartskunst Siegen.

BENJAMIN, Walter, 1989. "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica". En BENJAMIN, Walter, Discursos Interrumpidos I. Madrid: Taurus.

DEBRAY, Régis, 1994. Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente. Barcelona: Paidós.

ECO, Umberto, 2000. De los espejos y otros ensayos. Barcelona: Lumen.

GOMBRICH, Ernst Hans, 1987. Arte e Ilusión. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Madrid: Alianza Forma.

KRAUSS, Rosalind, 2009. "Retículas". En Rosalind Krauss. La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos. Madrid: Alianza Forma, pp.23-39

LACAN, Jacques, 1949. "El estadio del espejo como formador de la función del yo (je)" en Lacan, Jacques. Escritos I, México, pp. 99-105.

MUSEO Thyssen-Bornemisza, 2011. Antonio López. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

NIETO ALCAIDE, Víctor y Fernando CHECA, 2000. El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico. Madrid: Ediciones Istmo.

PATÍÑO, Antón, 2017. Todas las pantallas encendidas. Hacia una re-

sistencia creativa de la mirada. Madrid: Fórcola Ediciones.

PLINIO, Gayo, 1833. Historia Natural, XXXV. 43, trad. de Ajasson de Grandsagne (Paris 1883), pp. 61.63. En: STOICHITA, V.I. (2006) Breve historia de la sombra. Madrid: Ediciones Siruela.

TARKOVSKI, Andrei, 2005. Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y el cine. Madrid: Rialp.

### **Recursos electrónicos:**

DE CAMPOAMOR, Ramón, 1905. Doloras y Humoradas [en línea]. Barcelona: Maucci [consulta: 11 de junio de 2020]. Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/doloras-y-humoradas--0/html/ff0e762a-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_4.html#l\\_64\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/doloras-y-humoradas--0/html/ff0e762a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#l_64_)

DE DIEGO, Estrella, 2018. “Gastar el tiempo como si sobrara”. En: Galería Espaivisor [en línea], [consulta: mayo 2020]. Disponible en <http://espaivisor.com/exposicion/linea-dolca-2008-2018/>

GAUGUIN, Paul, 1885. [Correspondencia]. Citado por: AMBAR, 2012. “Truman Capote y Paul Gauguin en La Martinica” [en línea]. En: Paralaje365. 12 de diciembre de 2012 [consulta: 14 mayo 2020]. Disponible en: <https://paralajes365.blogspot.com/2012/12/truman-capote-y-paul-gauguin-en-musica.html>

LLERENA LÓPEZ, Antón Xosé, 1997. El espejo en el arte: la reflexión especular y sus diversas manifestaciones artísticas [en línea]. Manuel Caro Caro, dir. Tesis doctoral. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, Departamento de Pintura, Sevilla [consulta: 1 de marzo de 2020]. Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/89450>

PACKARD, Andrea, 2016. Lois Dodd Windows and Reflections: [exposición, List Gallery, 3 de noviembre 2016-15 de diciembre 2016] Pennsylvania: Swarthmore College.

SMITH, Roberta, 2013. “Lois Dodd”. En: Alexandre Gallery [en línea], [consulta: 4 abril 2020]. Disponible en <https://www.alexandregallery.com/lois-dodd>



